•••

—ڈاکٹر ناصر عباس نیر—

گھر واپسی اور سفر کی آرزو

(اسد محمد خاں کے افسانوں پر ایک تفصیلی مضمون کا خاکہ)

اسد محمد خاں کے افسانوں کے بارے میں یہ بات پورے وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ان میں کہانی سے زیادہ کہانی کا بیان اہمیت رکھتا ہے۔آپ ان کے افسانوں کا مطالعہ اگر اس تجسس کے تحت کریں کہ واقعاتی جزرومد میں گھرے کردار کیوں کر آگے بڑھتے اور کس نئی،غیر متوقع صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں،تو عین ممکن ہے آپ کو مایوسی ہو،لیکن اگر آپ یہ جاننے کی تمنا رکھتے ہوں کہ فکشن میں کسی واقعے کا 'وقوع' اس کے بیان میں کیوں کر ہوتا ہے اور فکشنی واقعے کا زمانی دورانیہ،اصل واقعے کے زمانی عرصے سے کیوں کر الگ ہوتا ہے،اور ان دونوں کے فرق کا اثر افسانے پر کیا ہوتا ہے،نیز افسانوی واقعات کرداروں کی دروِنی صورتِ حال میں کیا تبدیلی لاتے ہیں اور اس تبدیلی کا عمومی انسانی صورتِ حال سے کیا تعلق ہے تو آپ کی اس تمنا کی سیرابی کا جیسا سامان اسد محمد خاں کے بیانیوں میں ہے،اردو کے بس دو ایک افسانہ نگاروں کے یہاں ملے گا۔قصہ یہ ہے کہ اسد محمد خاں اپنے افسانوں میں کہانی کی اس ازلی ساخت کو تو قائم رکھتے ہیں جو کسی زمان و مکاں میں رونما ہونے والے واقعات اور ان کی کش مکش سے عبارت ہے،مگر کہانی کی یہ ساخت،ان کے 'افسانے' کی زیریں سطح میں رواں رہتی ہے؛بالائی سطح پر ان کا افسانہ،اپنی مخصوص بیانیت باور کراتا ہے۔اس بیانیت کی تشکیل میں اگر ایک طرف ان کے بیان کنندہ کا کردار ہے تو دوسری طرف خود بیانِ افسانہ کے ان اسالیب کا کردار ہے جو بدلتے رہتے ہیں۔انھوں نے زیادہ تر واحد غائب کے صیغے میں افسانے لکھے ہیں،مگر بعض افسانوں میں منٹو کی طرح واحد متکلم کا صیغہ اختیار کرتے ہوئے،خود کو ایک کردار بھی بنایا ہے۔اس طور انھوں نے خود کو کسی ایک اسلوب اور تیکنیک کا اسیر نہیں ہونے دیا۔اہم بات یہ ہے کہ یہ سب افسانے کے فن کے واضح شعور کے تحت ہے۔افسانے کا صریح فنی شعور،افسانہ نگار کے لیے کئی امکانات پیدا کرتا ہے؛ایک امکان،افسانے سے 'جمالیاتی فاصلہ' اختیار کرنے کا ہے۔خاں صاحب کے یہاں یہ 'جمالیاتی فاصلہ' کہیں واضح اور کہیں پس منظر میں ہے۔مثلاً 'نربدا' میں،قصے کا راوی ابتدا ہی میں یہ بیان دیتا ہے کہ ''آیئے ایک کہانی جوڑتے ہیں....تو پہلے اس کا ڈھانچہ کھڑا کرلیا جائے۔زمانہ،جگہیں،لوگ۔''ہر کہانی میں کم از کم یہ تین عناصر تو لازمی ہوتے ہیں:زمانہ،جگہیں اور لوگ۔کہانی کی اس ساخت کا علم ہی،اسد محمد خاں کو اس سے وہ

فاصلہ اختیار کرنے کی ترغیب دیتا ہے، جو زمانے، جگہوں اور لوگوں کے انتخاب میں نہ صرف انھیں آزادی دیتا ہے، بلکہ افسانے میں ان کی ضرورت و معنویت طے کرنے میں بھی مدد دیتا ہے؛ وہ اس جمالیاتی فاصلے سے کہانی کو دیکھتے، آنکتے، پرکھتے ہیں۔ چناں چہ وہ اپنے افسانوں میں الم غلم چیزوں کو نہیں بھرتے؛ اگر کہیں اس طرح کی چیز آتی ہے تو ان کے افسانے کا باقاعدہ حصہ بن کر۔ اردو میں نیر مسعود کے بعد اسد محمد خاں کا افسانہ ،ایک ایسی تحریر ہوتا ہے جس میں حشو و زوائد نہیں، وگرنہ کتنے ہی ہمارے لکھنے والے ہیں جنھیں اچھے ایڈیٹر کی ضرورت ہے۔ جیسا ابھی ذکر ہوا، خاں صاحب کہیں واحد غائب میں اور کہیں واحد متکلم میں کہانیاں لکھتے ہیں۔ جہاں انھوں نے واحد متکلم کے صیغے میں افسانے لکھے ہیں، اور خود ہی کو ایک کردار بنایا ہے، وہاں بیانیہ یک سر مختلف ہے۔ واحد غائب میں لکھے گئے افسانوں میں ایک ایسا اسلوب اختیار کیا گیا جو افسانوی لوگوں کے لسانی پس منظر (میواتی خاص طور پر) سے تشکیل پاتا ہے، مگر جہاں واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا گیا ہے، وہاں اسلوب کافی غیر رسمی، بول چال کا ہے، مختصر ٹوٹے ہوئے جملے، انگریزی لفظوں کو جا بجا استعمال اور معاصر زندگی کی طرف کئی طرح کے حوالے۔

'نربدا' ہی میں خاں صاحب کا بیان کنندہ کہتا ہے کہ اسے کہانیاں سنانے کے لیے Sur Interregnum اچھا لگتا ہے۔ اگلی ہی سطر میں وضاحت موجود ہے کہ یہ زمانہ کون سا ہے۔ شیر شاہ سوری کی بادشاہت کے ساڑھے چار برس، "جب اس نے آٹھ دس کوس لمبی ایک شاہ راہ بنوائی، زمینوں کا انصرام درست کیا اور ہند کے شورش زدہ علاقوں میں امن قائم کیا تھا اور اپنی تلوار اور تدبر سے فتنہ انگیزیوں کا خاتمہ کر کے خلقت کے لیے خدا کی زمین رہنے کے لائق بنادی تھی۔" اگر ہم 'نربدا' کے راوی کے بیان کو خاں صاحب کی رائے مان لیں تو معلوم ہوگا کہ انھیں اپنی کہانیوں کے لیے انسانی تاریخ میں وہ چھوٹے بڑے وقفے متوجہ کرتے ہیں جن میں تاریخ نے اپنی فعالیت کا مظاہرہ کیا۔ تاہم اسی سلسلے میں ایک اہم بات کا ذکر ضروری ہے۔ اگرچہ تاریخ کے وقفے، بادشاہوں سے منسوب ہیں اور 'نربدا' کے آغاز میں بھی شیر شاہ سوری کے سلسلے میں بھی مدحیہ بیان ملتا ہے، مگر خاں صاحب تاریخ کے وقفوں میں مرکزیت بادشاہوں کو نہیں، عام انسانوں کو دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ تاریخ کی فعالیت کو 'عوامی نظر' سے دیکھتے ہیں۔ اس افسانے میں بھی جن ساونتوں کی تلاش، افسانے کا مرکزی سروکار ہے، وہ عام لوگوں میں سے ہیں: بوڑھا نارنگ اور اس کا جواں سال بیٹا سارنگ جو ایک غیر قوم کی لڑکی اور خاندان کی حفاظت جان پر کھیل کر کرتے ہیں۔ یہ سارے واقعات دریائے نربدا کے کنارے پیش آتے ہیں۔ زمانہ، لوگ اور جگہ۔ اسد محمد خاں کے یہاں یہ تینوں ایک ناگزیر رشتے میں بندھے ہیں۔ ساونت نہ تو ہر زمانے میں ہو سکتے ہیں، نہ ہر جگہ۔ ساونتیت اگر ایک انسانی قدر ہے تو یہ خاص حالت اور خاص صورت حالات میں پیدا ہوتی ہے۔ خاں صاحب کے افسانے کا کمال یہ ہے کہ یہ

ہمیں سادمعیت کی قدر کے سلسلے میں اس افسانوی تیقن سے بہرہ ور کرتے ہیں جو فلسفیانہ، تجریدی تیقن سے قطعی مختلف ہے۔ افسانوی تیقن ہمارے روزمرہ کے حسی تجربے میں جڑیں رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم واقعے و کردار کے فکشن ہونے کے باوجود، اس سے جو اثر قبول کرتے ہیں، وہ حقیقی ہوتا ہے۔ حس، خیال کے مقابلے میں دیرپا ہے۔ کہانی میں چوں کہ خیال، حس میں گندھ کر ظاہر ہوتا ہے، اس لیے وہ بھی دیرپا اثر رکھتا ہے۔ 'نربدا' میں ظاہر ہونے والی صورت ہمیں اسد محمد خاں کے دیگر افسانوں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ 'باسودے کی مریم'، 'مئی دادا'، 'چاکر'، 'رگھوبا اور تاریخ فرشتہ' وغیرہ میں۔

اسد محمد خاں کے افسانوں کے ضمن میں اہم بات یہ نہیں کہ ان میں سے اکثر اور بڑے افسانے ماضی رتاریخ سے متعلق ہیں۔ یہ تو ان کے افسانوں کی سطحی حقیقت ہے۔ اصل حقیقت اس سوال میں مضمر ہے کہ وہ کہانیوں کی تلاش کے لیے 'عظیم تاریخی وقفوں' کی طرف کیوں دیکھتے ہیں؟ ان کے افسانوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ پیچھے کی طرف اس لیے نہیں دیکھتے کہ وہاں بنی بنی کہانیاں مل جاتی ہیں اور جو کہنے سننے میں دل چسپ بھی لگتی ہیں۔ ماضی میں کہانیوں کی تلاش کو وہی لوگ اصلی مقصود بناتے ہیں جو تخیل کے اعتبار سے قلاش ہوتے ہیں۔ زرخیز تخیل خود کہانیاں وضع کر سکتا ہے، اردگرد انھیں تلاش کر سکتا ہے؛ اور اگر کبھی ماضی کی طرف دیکھتا بھی ہے تو وہاں موجود کہانیوں کی صورت ہیئت سب کچھ بدل دیتا ہے۔ بڑا افسانوی تخیل کہانی کی ساخت مستعار لیتا ہے، کہانی نہیں۔ خاں صاحب کا مسئلہ کہانی کی تلاش محسوس نہیں ہوتا؛ کہانی کے ذریعے کسی بڑی سچائی کی دریافت، تشکیل اور ترسیل بڑا مسئلہ محسوس ہوتا ہے؛ اور اس سچائی کا نسبی تعلق 'گھر واپسی' سے ہے۔

جدید اردو فکشن کی تاریخ کا ایک اہم واقعہ یہ ہے کہ اس کے بڑے حصے نے معاصر، جدید عہد کو ماضی کی روشنائی سے لکھا ہے۔ عام طور پر اس کی وجہ تقسیم اور فسادات قرار دیے جاتے ہیں کہ دونوں کی تفہیم کے لیے یا تو ماضی میں یا انسانی نفسیات کی گہرائیوں میں اترنا پڑا؛ تاریخ اور لاشعور میں کافی مماثلت ہے؛ دونوں انسانی ارادے سے زیادہ طاقت ور اور پردہ اخفا میں رہتی ہیں۔ تاہم یہ ایک وجہ ضرور ہے، مگر واحد اور بڑی وجہ نہیں۔ بڑی وجہ 'گھر واپسی' کی وہ آرزو ہے جو اپنی اولین، سادہ صورت میں بچپن کے تجربات کی یادوں میں کھوئے رہنے سے عبارت ہے اور اپنی مثالی صورت میں فن کے ایک بہشت (جو بچپن ہی کے سنہری زمانے کی تمثیل ہے) کی تخلیق کا دوسرا نام ہے۔

جدید اردو فکشن کی ایک خصوصیت اساطیر رعلامت سازی تھی، مگر اس کا کوئی ایک ڈھنگ نہیں تھا۔ ایک طرف نئی اساطیر یا علامتیں گھڑی گئیں (جس کی واضح مثالیں 'بجوکا' اور 'گائے' ہیں) تو دوسری طرف قدیم اساطیری زمانوں کی سیاحت کی گئی (جس کی مثال میں انتظار حسین کا ذکر ہی کافی ہے)۔ بہ ہر کیف اساطیر کی طرف

رجوع 'گھر واپسی' کی خواہش سے کہیں نہ کہیں تعلق رکھتا ہے۔ 'گھر واپسی' کا رجحان ان افسانہ نگاروں کے یہاں شدت سے ظاہر ہوا جنھوں نے ہجرت، یا جلا وطنی اختیار کی۔ اسد محمد خاں بھی انھی میں شامل ہیں۔ ۱۹۳۲ میں بھوپال میں پیدا ہوئے اور ۱۹۵۰ میں کراچی آئے۔ دنیا کا بیش تر بڑا ادب 'گھر واپسی' کی آرزو سے تڑپتی روحوں نے تخلیق کیا۔ (مثلاً دانتے نے 'طربیہ خداوندی' اس وقت لکھی جب اسے اپنے محبوب شہر فلارنس سے ۱۳۰۲ء میں جلاوطن کیا گیا۔ معاصر عہد میں بھی کئی بڑے فکشن نگار جیسے مارکیز، کنڈیرا، اچھے جلاوطن ادیب ہیں)۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ ادبا کی جس نسل نے قیام پاکستان کے بعد جنم لیا یا پاکستان میں شامل علاقوں میں پیدا ہوئے اور جنھیں ہجرت کی ضرورت پیش نہ آئی، ان کے یہاں بھی ماضی موضوع بنا ہے، مگر اس کا باعث زیادہ تر شناخت کے وہ بیانیے ہیں جو قیام پاکستان کے بعد شروع ہوئے؛ ایک بات بہ ہر حال واضح ہے کہ 'گھر واپسی' کی آرزو ان کے یہاں موجود نہیں۔ اپنی شناخت کے لیے عرب کے صحراؤں یا عجم کے میدانوں پہاڑوں میں، یا وادی سندھ کے آس پاس گرداں تخیل، اس شدید تجربے سے گزر ہی نہیں سکا جو اپنی اصل میں وجودی ہے، اور جسے ہجرت یا جلاوطنی کے بغیر جھیلا نہیں جا سکتا۔

یہاں ایک اور بات واضح کرنا ضروری ہے کہ ہجرت اور جلاوطنی کے مفاہیم میں فرق ہے؛ موٹا فرق یہ ہے کہ ہجرت اختیاری اور جلاوطنی جبری ہے۔ ان دونوں کے مختلف مفاہیم کا کچھ نہ کچھ اثر اس ادب پر بھی پڑتا ہے جو ان کے زیر اثر تخلیق کیا گیا ہو۔ مثلاً ہجرت میں خواب اور جلاوطنی میں یاد مرکزی استعارے ہوتے ہیں۔ بایں ہمہ ایک مصنف کی تخلیقی زندگی میں کئی ایسے لمحات آتے ہیں جن میں خواب اور یاد ایک دوسرے میں مدغم ہونے لگتے ہیں، جس کا ایک ہی مطلب ہے کہ ہجرت اور جلاوطنی کا خطِ امتیاز باقی نہیں رہتا۔

'گھر واپسی' کے تجربے کو جو لوگ محض ناسٹلجیائی کہتے ہیں، وہ اس کے محض ایک رخ کو سامنے رکھتے ہیں، اور یہ ایک رخ بھی فن سے غیر متعلق اور لکھنے والے کی اس نفسیاتی صورتِ حال سے زیادہ متعلق ہوتا ہے جو فن کی تخلیق میں کوئی اہم کردار ادا نہیں کرتی۔ اصل یہ ہے کہ 'گھر واپسی' کا تجربہ ایک ایسی 'اصل' کی تلاش کا کبھی ختم نہ ہونے والا سفر ہے، جس کی طلب شدید مگر جس کے نقوش مدھم ہوتے ہیں۔ اگر اس 'اصل' کا ناک نقشہ بالکل واضح ہوتا تو سفر جلد ہی مکمل ہو جاتا؛ مگر پھر یہ سفر فن کا نہ ہوتا، خزانے کی تلاش کی کوئی مہم ہوتی۔

اسد محمد خاں کے یہاں 'گھر واپسی' کی آرزو جس 'اصل' کا تعاقب کرتی ہے، وہ 'یوم کپور'، 'باسودے کی مریم'، 'مئی دادا'، 'طوفان کے مرکز میں'، 'چاکر'، 'نربدا' اور کتنے ہی دوسرے افسانوں میں ظاہر ہوئی ہے۔ ان افسانوں کے زمانے، جگہیں اور لوگ الگ الگ ہیں، مگر جو چیز انھیں ایک 'اصل' کے کئی چہروں، یا ایک کے انیک رخوں کی تلاش کے بیانیے ثابت کرتی ہے، وہ ان افسانوں کے کیبری کرداروں کا اوّل اپنے وجود کی معنویت کے لیے مضطرب ہونا ہے، اور ثانیاً معنیٔ وجود کے لیے ماضی کے کسی مستند تاریخی، اساطیری، مذہبی

تجربے کی طرف رجوع کرنا ہے۔'اصل' کا سوال ہمیشہ ماضی، تاریخ، اساطیر اور مذہب کی طرف آدمی کو متوجہ رکھتا ہے، مکانی طور پر بھی اور زمانی طور پر بھی۔ جو جگہیں، زمانے اور لوگ ماضی، تاریخ، اساطیر اور مذہب سے متعلق ہوتے ہیں، وہ 'اصل' کے سوال سے افسانوی کرداروں کے جھوجھنے کے دوران میں ظاہر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ مثلاً 'باسودے کی مریم' (جو اسد محمد خاں ہی کا نہیں، اردو کا بھی ایک زندہ افسانہ ہے) کی مریم جس گھر کی طرف واپسی کے لیے عمر بھر بے چین رہتی ہے، وہ مکہ مدینہ اور گنج باسودہ ہے۔ مکے، مدینے سریپ (جنھیں وہ ایک ہی شہر سمجھتی ہے) میں حجور رہتے تھے اور گنج باسودہ میں اس کا ممدو۔ یعنی مریم جس 'اصل' کی طرف واپسی کی آرزو میں عمر بھر بے قرار رہتی ہے، اس سے دوری: اس کا اپنا گھر اور خدا کا گھر۔ چناں چہ "سفر مریم کی سب سے بڑی آرزو تھی۔" اسی آرزو میں وہ دنیا سے رخصت ہو گئیں۔ اگر افسانے کے انجام پر غور کریں تو ہمیں 'گھر واپسی' کی اس منطق کے بعض پہلو سمجھ میں آنے لگتے ہیں جنھیں اسد محمد خاں بروے کار لاتے ہیں۔ مریم خود حج نہ کر سکیں، اس لیے کہ اس کا چھوٹا بیٹا ممدو بڑا حرامی نکلا۔ اس کے سب پیسے خرچ کرادیے جو مریم نے سالوں میں اپنی تنخواہ سینت سینت کر رکھنے سے جمع کیے تھے۔ یعنی اس کے یہاں گھر یا اصل دوہری شناخت کا حامل تھا؛ وہ دونوں سے یکساں طور پر قلبی وابستگی رکھتی تھی۔ اس کے دل میں 'اصل' کی دوہری شناخت کے سلسلے میں کوئی کش مکش نہیں تھی، مگر اسے جو دنیا درپیش تھی، اس میں ایک 'گھر' دوسرے 'گھر' کے راستے میں پڑتا تھا۔ وہ اپنی عمر بھر کی کمائی کی مدد سے گنج باسودے کے ممدو کی طرف جا سکتی تھی یا 'مکے مدینے سریپ' کے حجور کی طرف۔ اسد محمد خاں کی 'گھر واپسی' کی منطق میں گھر یا اصل کی ایک سے زیادہ شناختیں ہیں؛ اور ان کے افسانوں کے کبیری کردار ان کثیر شناختوں کو قبول کرتے ہیں اور دل چسپ بات یہ ہے کہ اسی وجہ سے ان کرداروں کی زندگی میں المیے ظاہر ہوتے ہیں۔ مریم کا المیہ باسودے کے ممدو اور مکے مدینے کے حضور سے یکساں وابستگی اور واقعات کے جبر سے کسی ایک کے انتخاب میں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مریم کا المیہ ،ایک 'اصل' کے انتخاب سے شروع ہوتا ہے؛ وہ ایک 'اصل' سے جڑنے یا اس سے وابستہ ذمہ داری ادا کرنے کے بعد بھی دکھی کی دکھی رہتی ہے؛ اسے دوسری 'اصل' سے دوری کسی کل چین نہیں لینے دیتی۔ جب کسی کردار کے یہاں 'اصل' کے تصورات/شناختیں ایک سے زیادہ ہوں تو نتیجہ المیہ ہوگا۔ مگر دوسری طرف یہی المیہ، نئے تنقیدی محاورے میں 'اصل' کے معنی کو ملتوی کیے رکھتا ہے اور 'گھر واپسی' کی طرف سفر کی آرزو کو ہیجان خیز بنائے رکھتا ہے۔

'ممی دادا' کی شناخت کا معمہ بھی افسانے کے آخر میں کہیں جا کے حل ہوتا ہے، مگر یہ سوال پھر بھی باقی رہتا ہے کہ کیا وہ واقعی مسلمان نہیں تھے، پٹھان نہیں تھے؟ وہ مجیتا، مجید، ممی دادا، عبدالمجید خاں یوسف زئی کی شناختیں رکھتے تھے، حالاں کہ وہ کچھ اور تھے۔ افسانے میں ان کی زندگی کے جس زمانے کا بیان ہے، اس میں 'ساکھ بھجر'

یعنی شجرہ نسب کی حفاظت ہی ان کا مقصدِ وحید تھا۔ پٹھانوں کی 'اصل' کی حفاظت اور نئی نسل تک ترسیل۔ مٹی دادا کو ہند اسلامی تہذیب کا نمائندہ خیال کرنے کی معقول وجوہ افسانے میں موجود ہیں، کہ وہ ہندو تیلی تھے، ان کی مسلمانیاں بھی نہیں ہوئی تھیں مگر ان کا رہن سہن مسلمانوں اور پٹھانوں کا سا تھا۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں اسد محمد خاں نے مٹی دادا کے ذریعے انیسویں صدی کی اس ہند اسلامی تہذیب کی 'اصل' تک رسائی کی کوشش کی ہے، جو اس زمانے میں زوال آمادہ تھی اور آج ہمارے اجتماعی حافظے کا حصہ ہے۔ حقیقتاً مٹی دادا کی ساری افسانوی زندگی 'گھر واپسی' کی تمثیل ہے؛ 'اصل' کی طرف مسلسل سفر کا استعارہ ہے؛ ایک ایسی 'اصل' جو مٹی دادا کی اپنی ذات کی نہیں، اس تہذیب کی ہے جسے انھوں نے اپنے بھیتر میں جذب کر رکھا ہے۔ اس 'اصل' کے مفاہیم میں حسب نسب، روایت، زبان، غرض کئی چیزیں شامل ہیں۔ یہ تہذیبی اصل بڑی حد تک اشرافی ہے۔ مٹی دادا ہند اسلامی اشرافی تہذیب کی 'اصل' کے تحفظ کی سعی کرتے ہیں۔ مٹی دادا کی اس سعی کا عروجی نقطہ وہ ہے جب سکھیارام، ذات کے تیلی نے نواب غوث محمد خاں فتح جنگ بہادر کے پیش قبض (جسے مال خانے میں جمع کروانے کی غرض سے لایا گیا تھا) سے پنسل چھیلی تو مٹی دادا نے ''ازل گربھتا'' یا ''بھان کے'' کہہ کر اسے زناٹے کا ایک تھپڑ جڑ دیا تھا۔ مٹی دادا کے لیے یہ تصور ہی محال تھا کہ جس پیش قبض کے ایک چوتھائی پھل پر سونے کے پانی سے خلد آشیانی پر کھے کا نام درج تھا اور فارسی زبان میں خبر دی گئی تھی کہ یہ ہتھیار ایک ایرانی کاری گر نے بطور خاص نواب بہادر کے لیے تخلیق کیا ہے کہ جو زمین پر کھڑے ہو کر روبہ رو شیر کا شکار کرتے ہیں؛ اس سے ایک معمولی سپاہی پنسل چھیلنے کی گستاخی کر سکتا ہے۔ سکھیارام اس نئے انگریزی بندوبست کا نمایندہ ہے، جو اشرافی ہند اسلامی تہذیب کو بے دخل کر رہا تھا اور اسے مطیع ہونے پر مجبور کر رہا تھا۔ اس کی 'گستاخی' بھی علامتی تھی؛ یہ کہ وہ پیش قبض اب شیر کے شکار کے لیے نہیں، پنسل چھیلنے ہی کے کام آ سکتا ہے؛ مٹی دادا اس حقیقت کے سیل کے آگے تن کر کھڑے ہو جاتے ہیں، مگر حقیقت، ان کے تن ناتواں سے کہیں بڑی ہے، اس لیے شکست کھاتے ہیں۔ یہاں بھی اسد محمد خاں ایک تہذیبی صورتِ حال کو ایک خاص زمانے کے سیاق میں پیش کرتے ہیں؛ اس زمانے کے ایک رخ کی پیداوار سکھیارام ہے اور دوسرے رخ کی پیداوار مٹی دادا ہے؛ دونوں ذات کے ہندو تیلی ہیں، مگر ایک معمولی سپاہی کی شناخت رکھتا اور دوسرا دو تہذیبوں کے اس وصل کا استعارہ ہے جو ایک یاد کی صورت اختیار کرتا جا رہا تھا!

ذو تہذیبی وصل کی ایک اور نمائندہ صورت 'ترلوچن' ہے۔ یہ ایک حیرت زا افسانہ ہے۔ اس کی حیرت زائی بھی پیچ در پیچ ہے؛ اس میں ایک طرف سادہ بیانیے کی تہ میں پیچیدہ بیانیاتی صورتیں خلق کرنے کی بنا پر فنی اور جمالیاتی حیرت پیدا کی گئی ہے تو دوسری طرف ہندی اور اسلامی تہذیب کے بعض عناصر کو ایک دوسرے کے متوازی رکھ کر، ایک نئی تہذیبی ہیئت کا ہیولا خلق کرنا حیرت افزا عمل ہے۔ اسد محمد خاں کے افسانے، ہند اسلامی

تہذیب کے ایک ایسے تصور کی نمائندگی کرتے ہیں، جس میں افسانوی کرداروں اور ان کے اعمال کی کثیر شناختیں ہیں اور یہ شناختیں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہوتی ہیں؛ ان میں خالی ٹکراؤ یا محض انضمام کی بجائے، ایک دوسرے کی تکمیل کا سامان ہوتا ہے۔'ترلوچن' کا عین الحق مسلمان ہے، مگر وہ اپنے عمل و کردار میں شیو کی طرح ہے؛ وہ ترلوچن یعنی تین آنکھوں والا ہے؛ نام کے اعتبار سے وہ حق کی آنکھ یا حق کا جوہر واصل ہے۔شیو جی کی تین آنکھیں ہیں؛ ان کی دائیں آنکھ سورج کی، بائیں آنکھ چاند کی اور پیشانی پر آنکھ آگ کی علامت ہے۔آخر الذکر یعنی تیسری آنکھ دانش کی نمائندہ ہے، جو اس وقت کھلتی ہے جب شر کی قوتوں کو بھسم کرنا ہو۔عین الحق کی پٹی کو جب کوئی کتے کا موت کھول کر اس کی تیار کردہ فہرست چرا لے جاتا ہے تو وہ ماتھے پر چپکے سٹکنگ پلاسٹر کو اتار پھینکتا ہے جسے اس نے نماز کے گٹے کی جگہ چپکایا ہوتا ہے، جس سے اہلوک، پرلوک، دیولوک تینوں لوک (مادی دنیا، آخرت اور دیوتاؤں کی جادوانی دنیا) دھویں اور راکھ میں بدل جاتے ہیں۔وہ شیو جی کی طرح ہی اپنی تیسری آنکھ کھولتا ہے۔اہم بات یہ ہے کہ یہاں عین الحق اور شیو جی کی شناختیں ایک دوسرے میں ضم نہیں ہوتیں، ایک دوسرے کا تکملہ ثابت ہوتی ہیں۔بالکل ایسے ہی جیسے 'ممی دادا' ہندو تیلی اور مسلمانیاں کرائے بغیر عبدالمجید یوسف زئی، ایک پٹھان اور مسلمان کے طور اپنی افسانوی حیات مکمل کرنے میں کامیاب تھا۔عین الحق کی پیشانی کا گٹا، یعنی تیسری آنکھ دراصل نماز کی باقاعدگی اور اخلاص سے حاصل ہونے والی وہ باطنی روشنی ہے جو خیر و شر میں امتیاز کرتی ہے، نیز اسے خیر کا ساتھ دینے اور شر کے خلاف صف آرا ہونے کی جرأت دیتی ہے۔عین الحق اسے چھپا کر ایک طرف اپنی باطنی پاکیزگی کے اس اعلان سے باز رہتا ہے، جس سے اکثر لوگ اپنی پارسائی کا ڈھنڈورا پیٹتے ہیں اور دوسری طرف وہ اس 'آنکھ' کو اس وقت تک بند رکھنا چاہتا ہے جب تک، اسے کھولنے کا کوئی خاص موقع پیدا نہیں ہوتا۔غور کریں تو عین الحق کی تیسری آنکھ کے معنی و عمل کی تفہیم شیو جی کی تیسری آنکھ کے معنی و عمل سے ہوتی ہے۔خاں صاحب کے فن کی خوبی یہ ہے کہ اس میں اسلامی ثقافتی علامت اپنے معانی کی کشود کے لیے ہندی ثقافتی علامت سے کچھ اس انداز سے مدد لیتی ہے کہ دونوں نہ تو ایک دوسرے میں ضم ہوتی ہیں نہ ایک دوسرے پر فاتحانہ انداز میں غالب آتی ہیں۔اس انوکھے تہذیبی وصل کو جو بات ممکن بناتی ہے، وہ عین الحق کی تمام مخلوقات سے بلا امتیاز، لامحدود ہمدردی ہے۔عین الحق جانوروں، پودوں اور انسانوں کے دکھوں کی فہرست سازی کرتا ہے، تا کہ انھیں وہ دور کر سکے۔وہ زخمی بلی کو نئی کھال، مدکامنی کے پیڑ کو نئی چھال اور کونپلیں دینے کا عزم کرتا ہے، اور بیوہ خاتون رقیہ بیگم، بہتر سالہ امرد پرست بھورے خاں، شیر زمان موچی، مائی نوراں مسی، برتن قتاتوں والے تگے کے دکھوں کا چارہ کرنے کا عہد کرتا ہے۔ان سب کے دکھوں کی تفصیلی فہرست بناتا ہے، اس یقین کے ساتھ کہ وہ انھیں کسی بھی وقت دور کر سکتا ہے، مگر کوئی کتے کا موت اس فہرست کو چرا لیتا ہے۔وہ شش جہات دیکھتا ہے، مایوسی

میں سر ہلاتا ہے اور اہلوک، پرلوک اور دیولوک کی ڈوریوں کو اپنی انگشت شہادت پر لپیٹتا ہے، شیو جی کے ترشول کی طرح کدال ہوا میں چلاتا ہے اور اپنی تیسری آنکھ کی آگ سے تینوں لوک راکھ کر ڈالتا ہے۔
سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا عین الحق کی لامحدود ہمدردی کی جگہ، اس کی مایوسی لے لیتی ہے؟ اس سوال کا جواب ہمیں شیو جی کی اسطورہ میں ملتا ہے؛ وہ بیک وقت خالص، پاک اور تباہ کنندہ ہے۔ لوگوں کی تباہی، ان کی قلب ماہیت کا لازمی مرحلہ ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے افسانہ 'ترلوچن' میں قلب ماہیت کا موتف بین السطور موجود ہے؛ عین الحق کے کردار میں تبدیلی کی پہلی اور آخری صورت میں؛ مثلاً عین الحق کا مخلوقات کے دکھوں کی فہرست تیار کرنا، اس کے کردار کی قلب و ماہیت کا پتا دیتا ہے۔ اس کا آغاز ایک زخمی، کچی پکی بلی کو دیکھ کر ہوا۔ بلی کے کثیر اساطیری مفاہیم میں ایک مفہوم 'قلب ماہیت کی طاقت' ہے (ڈکشنری آف سمبلز، از جیک ٹریسیڈر، ص ۲۸)۔ اسی طرح افسانے کے آخر میں اس کا لوگوں کو تباہ کرنا اگرچہ خاتمہ ہے، مگر یہ خاتمہ بھی ان لوگوں کے تبدل نوع یا کایا پلٹ کی علامت ہے۔ اسد محمد خاں نے اس افسانے میں اگر ایک طرف ہند اسلامی تہذیب کی ایک خاص قسم کی 'اصل' کو پیش کیا ہے تو دوسری طرف محض اساطیر کو پیش کرنے کی بجائے، اسطور سازی کی 'اصل' سے رجوع کیا ہے، جو 'گھر واپسی' ہی کی ایک شکل ہے۔ یوں بھی تیسری آنکھ کے بغیر 'اصل' کی طرف واپسی کیوں کر ممکن ہے!

▼▼▼

Quarterly Literary Series
NUZOOL
GOJRA
E-mail:nuzoolgojra@yahoo.com

نزول (اگست 2014)

ادارت : سید اذلان شاہ
معاون : عدیل اظہر، نصرت صدیقی، شہباز یوسف
مشاورت : نسیم سحر، گستاخ بخاری
سرکولیشن : رضوان خان (جانی)، بختیار انصاری
بلال احمد
بدل اشتراک : موجودہ شمارہ -/500 روپے
(سالانہ چار شماروں کے لیے 1500)
(رجسٹرڈ ڈاک -/2000 روپے)

.............ادارے کا کسی بھی تحریر سے متفق ہونا ضروری نہیں.............

پی او بکس 18 جی پی او گوجرہ ضلع ٹوبہ ٹیک سنگھ
+92-322-7757475